

insgesamt neun Opern, von denen die letzten z. T. in Zusammenarbeit mit seinen Söhnen entstanden sind, war zwar ein höchst unterschiedlicher Erfolg beschieden, die beiden Opern *Hunyadi László* (1844) und *Bánk bán* (1861) gehören allerdings bis heute zum festen Repertoire ungarischer Opernhäuser und erlebten auch im Ausland erfolgreiche Aufführungen. In ihnen, wie auch in den anderen weniger erfolgreichen Opern verbindet sich die nationale Thematik – als Sujets dienen zumeist dramatische Ereignisse aus der Vergangenheit des ungarischen Volkes – mit Vertonungen, die mehr oder weniger stark vom Verbunkos, der ungarischen Nationalmusik der Romantik, geprägt sind.

In Zusammenarbeit mit der Széchényi-Nationalbibliothek hat das Musikwissenschaftliche Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften als Wiederaufnahme eines unvollendeten Projektes aus den 1960er-Jahren nun mit der Veröffentlichung einer wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe der Opern Erkels begonnen. Als erstes wurde im vergangenen Jahr *Bátori Mária*, Erkels erste Oper, in zwei Bänden bei Rózsavölgyi herausgegeben. Nach ihrer ungeheuer erfolgreichen Uraufführung am 8. August 1840 im „Ungarischen Theater“ („Magyar Színház“) zu Pest wurde das Theater spontan in „Nationaltheater“ („Nemzeti Színház“) umgetauft, *Bátori Mária* selber wurde, obgleich ihre Arien und Rezitative an Bellini und Mozart erinnern und ihre formale Gestaltung meyerbeerschen Vorbildern entlehnt ist, bis zum Erscheinen des *Hunyadi László* im Jahre 1844 als erste ungarische Nationaloper gefeiert.

Bei ihrer Herausgabe der *Bátori Mária* konnten sich die Autoren nicht nur auf das Autograph, sondern auch auf ein recht umfangreich erhalten gebliebenes Vortragsmaterial (Orchester-, Chor-, Solostimmen) stützen. Veröffentlicht wurden in den vorliegenden Bänden im Wesentlichen der Notentext in seiner letzten vom Komponisten autorisierten Form inklusive aller vom Komponisten selbst angefertigten bzw. autorisierten Korrekturen sowie vollständig erhaltene musikalische Einlagen und Einschübe, durch welche die Oper im Verlaufe ihrer Aufführungsgeschichte ergänzt wurde. Die Bände sind mit einer umfangreichen ungarisch- und englischsprachigen Einführung in die ungarische Musiktheatergeschichte vor Erkel, über den historischen Hin-

tergrund der Handlung der Oper, ihre Rezeption und den Begriff der Nationalmusik in Ungarn versehen; abgerundet wird die Einführung mit Anmerkungen zu den musikalischen Einlagen, über die prominentesten Darsteller der Oper und ihre erfolgreichsten Inszenierungen. Darüber hinaus ist dem Partiturtex ein Faksimileteil vorangestellt, welcher u. a. aus der Originalpartitur, aus einer für eine Militärkapelle erstellten Suite, aus diversen Stimmheften, Chorpartituren und einem Souffleurbuch zitiert. Im Anhang zum zweiten Band finden sich schließlich noch Varianten zu Teilen der Originalpartitur (u. a. die erwähnte Suite für Militärkapelle), das ungarische Originallibretto inklusive einer englischen Prosaübersetzung sowie eine zeitgenössische Kunstübersetzung des Librettos in die deutsche Sprache.

Mit diesen ersten, sehr umfassend und auch äußerlich ansprechend gestalteten Bänden der kritischen Gesamtausgabe der Erkel-Opern leistet die ungarische Musikwissenschaft einen wertvollen und seit Jahrzehnten überfälligen Beitrag zur Bewahrung des nationalen kulturellen Erbes. Für die Musikforschung außerhalb Ungarns liefert die mit dieser Publikation in Angriff genommene Gesamtausgabe der Erkel-Opern eine unentbehrliche Grundlage für vergleichende Studien zur Geschichte der europäischen Nationaloper.

(Januar 2003)

Guido Elberfeld

LEOŠ JANÁČEK: *Amarus. Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester* (1897). Partitur. Hrsg. von Leoš FALTUS, Marie KUČEROVÁ und Miloš ŠTĚDRŮŇ. Praha: Editio Bärenreiter 2000. XVIII, 136 S. (Kritische Gesamtausgabe. Reihe B, Band 1.)

Amarus gehört zu jenen Werken Leoš Janáčeks, die hierzulande dringend wiederentdeckt werden sollten: Ein relativ früher, unbekannter Janáček tritt uns hier entgegen. Und wenn das Vorwort zur vorliegenden Edition noch fast entschuldigend meint, *Amarus* sei ein „Werk, das vielfach noch Spuren des Suchens trägt“ (S. XI), so hört man diesem Suchen – immerhin das „Suchen“ eines über 40-jährigen Komponisten – doch gerne zu. *Amarus* lässt uns mitverfolgen, welche Entwicklung Janáček als Komponist nahm, welche Wurzeln seiner Ästhetik zugrunde liegen: spätromantische Harmonik, in

die sich bereits Folkloristisch-Modales eingeschlichen hat, ein Lyrismus, der bereits auch die für Janáček so typischen Ausbrüche kennt, und nicht zuletzt der Blick auf die „arme Kreatur“. Hier ist es ein junger Mann, der „von Kindheit an“ im Kloster lebt, da er „in Sünde geboren ward“. Sein Name, Amarus, spricht Bände. Dieser blasse junge Mann, in dessen Figur man die Gesichtszüge des jungen Klosterschülers Janáček wieder zu erkennen glaubt, leidet sehr unter dem Makel, aufgrund seiner Herkunft nicht in die Gesellschaft integriert zu sein. Mit kompositorischem Feingefühl begleitet Janáček die Schlüsselszene jenes jungen Lebens: Amarus bittet Gott, ihm den Zeitpunkt seines Todes vorauszusagen. Da erscheint ein Engel und verkündet dem jungen Sinnsucher, dass er in jener Nacht sterben müsse, in der er versäumt, Öl in die Altarlampe nachzufüllen. Sein Weg ist damit vorgezeichnet: Im Frühling, Natur und Mensch erwachen zu lyrischem Liebesreigen, vergisst Amarus, beim Anblick eines Liebespaares, gepackt von seiner „sonderbaren Sehnsucht“, die Öllampe. Janáček widmet seinem Tod einen musikalisch eindrucksvollen Epilog („Tempo di marcia funebre“).

Wie Jiří Vysloužil im Vorwort beschreibt, ist *Amarus* einer jener exemplarischen Fälle in Janáčeks früher Schaffensphase, die von der Mühsal des Komponisten, von Brünn aus gehört zu werden, berichten können: Janáčeks Hoffnung, *Amarus* in Prag aufzuführen, zerschlug sich zunächst. Er versuchte es in Kroměříč (Kremsier). Dort waren Chor und Orchester allerdings mit der schwierigen Partitur überfordert und erst nach etlichen kompositorischen Konzessionen konnte die Uraufführung im Dezember 1900 stattfinden. Diese dann sei allerdings „nicht berühmt ausgefallen“, so Janáček. Erst 12 Jahre später kam *Amarus* auf eine Prager Bühne, jenes Sprungbrett für einen auch internationalen Erfolg, das Janáček, der Unangepasste aus der „Provinz“, nur selten betreten durfte – man denke etwa an die Schwierigkeiten, die er für eine Prager Premiere der *Jenufa* zu überwinden hatte. Die vorliegende, mit einem informativen Vorwort versehene, übersichtliche Ausgabe jedenfalls sollte als editorisches Sprungbrett genutzt werden, um *Amarus* auch außerhalb der tschechischen Konzertpodien bekannter zu machen.

(Juni 2003)

Melanie Unseld

Diskussion

Zur Rezension von BEATE ANGELIKA KRAUS: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2001. 368 S., Abb. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 13.), durch Herbert Schneider in *Mf* 56 (2003), Heft 2, S. 204–206.

Eine wissenschaftliche Diskussion über Forschungsansatz und Ergebnisse des Buches ist auf Basis der Kritik von Herbert Schneider nicht möglich. Daher seien hier nur einige Punkte aufgeführt:

1. Angesichts so mancher in der Vergangenheit in Deutschland mit Polemik geführten Diskussion über Methoden rezeptionsgeschichtlicher Forschung ist diesem Thema ein eigenes Kapitel gewidmet, aus dem die Vorgehensweise (einschließlich Wahl der Quellen) sorgfältig begründet wird. Es ist zu bedauern, dass die Rezension in der *Musikforschung* dem keine Rechnung trägt, während französische Rezensenten diese „réflexion méthodologique“ als überzeugend gewürdigt und das Buch vor diesem Hintergrund beurteilt haben.

2. Es gibt keine rezeptionsgeschichtliche Studie, bei der man nicht anmerken könnte, es hätten noch weitere Quellen ausgewertet werden können. Deshalb ist die Auswahl des Materials begründet.

3. Dass der Titel des Buches *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire* lautet und nicht, wie vom Rezensenten gewünscht, wesentlich enger gefasst wurde, lag nicht nur durch dessen Inhalt nahe. Angesichts der Titelwahl anderer Autoren handelt es sich vielmehr um eine Präzisierung.

4. Bedauerlicherweise hat der Rezensent es unterlassen, Fragestellung und Argumentation innerhalb der Kapitel zu verfolgen: Beispielsweise war es – auch angesichts der Arbeiten von Joël-Marie Fauquet – gar nicht Anliegen des ‚Kammermusik-Kapitels‘, das französische Repertoire aufzulisten: Der Vorwurf, die Autorin habe die „in die Tausende gehenden Veröffentlichungen von Quartetten französischer und anderer Komponisten im 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht zur Kenntnis genommen“, läuft daher ins Leere. Die eigentlichen Ergebnisse